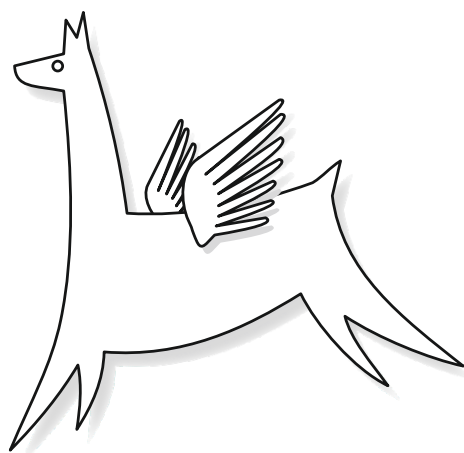


A close-up photograph of two men in a dimly lit environment. The man in the foreground, on the right, is holding a small green leaf in his mouth. He has a focused expression. The man in the background, on the left, is holding a yellow fruit, possibly a banana, and is looking down at it. He is wearing a light-colored cap. The background is dark and out of focus, with some blue and white structural elements visible.

Edgardo Civallero

Los parientes africanos de
la banda mocha del Chota



wayrachaki
editora

Edgardo Civalero

Los parientes africanos de la banda mocha del Chota

2° ed. rev.

Wayrachaki editora

Bogotá - 2021

La versión original de este texto fue publicada
por la revista Traversari (nº 3, diciembre 2016, pp. 22-37)
de la Casa de la Cultura Ecuatoriana (Quito, Ecuador)

Civallero, Edgardo

Los parientes africanos de la banda mocha del Chota / Edgardo Civallero. – 2° ed. rev. – Bogotá : Wayrachaki editora, 2021, c2016.

33 p. : il..

1. Música. 2. Banda mocha. 3. Afroecuatoriano. 4. África. 5. Trompeta. 6. Calabaza. I. Civallero, Edgardo. II. Título.

© 1° ed. Edgardo Civallero, Madrid, 2016

© de la presente edición, Edgardo Civallero, Bogotá, 2021

Diseño de portada e interior: Edgardo Civallero

Este libro se distribuye bajo una licencia Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada 4.0 Internacional de Creative Commons.

Para ver una copia de esta licencia, visite:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Imagen de portada: Banda mocha. <http://bandamocha.com/>

Introducción

En Ecuador, la población afro-descendiente está distribuida prácticamente por todo el territorio nacional. Por razones históricas, existen dos núcleos importantes de asentamiento tradicional. Uno de ellos se ubica en el área costera de la provincia de Esmeraldas, en las tierras bajas; el otro, en el valle del río Chota, entre las provincias de Imbabura y Carchi, en las estribaciones de la cordillera de los Andes (BID, 2003; Ponce, 2006).

El tráfico esclavista en Ecuador comenzó hacia 1532. En 1540, los esclavos que sobrevivieron a un naufragio en la costa de la actual Esmeraldas se establecieron en los alrededores de la localidad de San Mateo; un segundo naufragio en 1553 amplió la población (Medina, 2006). Poco a poco, un gran número de siervos huidos o liberados



fueron congregándose en *palenques* (comunidades auto-organizadas e independientes) en las actuales provincias de Manabí y Esmeraldas. Para 1599 esas comunidades, en las que también participaron las poblaciones indígenas cercanas, formaron una confederación autónoma, una verdadera "República de Zambos". A partir de 1640 se sumaron a ellos los esclavos que escapaban de las minas de Barbacoas (hoy departamento de Nariño, Colombia).

El valle del Chota, por su parte, fue colonizado a principios del siglo XVI por los españoles y pronto se convirtió en una región de extensas haciendas que producían uvas, algodón y caña de azúcar (Coronel, 1988; Fernández-Rasines, 2001). Un siglo más tarde se asentaron allí los jesuitas, quienes compraron esclavos africanos en los mercados de Cartagena de Indias para trabajar en sus plantaciones; comenzaron adquiriendo "carabalíes" a

los traficantes ingleses y, hacia 1700, "congos" vendidos por ingleses, franceses y portugueses. Tras la expulsión de la orden en 1767, la Corona española se hizo cargo de las tierras (y de sus ocupantes) y las vendió a terratenientes que continuaron el modelo de explotación anterior.

El 25 de julio de 1851 se abolió la esclavitud en Ecuador, un proceso que se concretó entre 1854 y 1856. En el valle del Chota, los antiguos esclavos continuaron siendo siervos, sometidos a un sistema conocido como *huasipungo*: trabajo para el hacendado a cambio del derecho a explotar una pequeña parcela de subsistencia. Los *huasipungueros* se compraban y vendían como parte de la hacienda; este sistema se mantuvo vigente hasta los años 60 del siglo pasado (Rapoport, 2009).

A pesar de la terrible presión que han sufrido durante los últimos siglos —primero en su condición de esclavos o de *cimarrones palenqueros*, luego en la de minoría étnica—, los afro-ecuatorianos han sabido mantener expresiones culturales e identitarias propias a través de las genera-

Imagen 1 [pág. ant.].

Intérprete de *puro* de banda mocha.

[Foto: Carmen Burbano (Flickr)].

ciones: en las tierras bajas, la marimba esmeraldeña y el canto de décimas son claros ejemplos, mientras que la bomba y la banda mocha lo son en las tierras altas.

Sonidos naturales

La banda mocha es un conjunto instrumental tradicional masculino originario de las comunidades del valle del río Chota, curso de agua que marca parte del límite entre las provincias de Imbabura y Carchi. Se trata de una expresión musical típicamente afro-ecuatoriana, sin ningún paralelo documentado entre grupos indígenas, mestizos o afro-descendientes del resto de América Latina.

Apareció hacia finales del siglo XIX, cuando músicos del Chota intentaron imitar la formación y el sonido de las típicas bandas de música de origen europeo, generalmente militares, que durante el periodo republicano amenizaban los eventos festivos en tierras ecuatorianas. Sin recursos para emularlas, se vieron forzados a sustituir los instrumentos de viento de madera y metal por



Imagen 2.
Puros de banda mocha.
[Foto: El Universo.com].

otros hechos con los materiales que tenían más a mano en un entorno predominantemente agrario. El resultado, que ha sobrevivido hasta nuestros días, incluye calabazas (*puros*) de varios tamaños, secas y vaciadas, tallos de agave perforados, cañas y hojas.

Las calabazas más pequeñas, los *altos*, se usan para remedar a los clarinetes y ejecutar la melodía principal; las

medianas, los *segunderos*, realizan rellenos armónicos y floreos al estilo de saxos y trombones; las más grandes, los *bajos*, cumplen el rol de tubas y bombardinos. Con *cornetas de penco* ahuecado (tallo de la inflorescencia de la *cabuya*, género *Agave*) y con hojas verdes (de naranjo, capulí o mandarino) se imitan trompetas, clarinetes y saxos melódicos, mientras que las flautas y los flautines se sustituyen por *pífanos* o *pinkillos* de caña similares a los de los vecinos pueblos andinos de habla quechua (Coba Andrade, 1981: 100-1; Mullo Sandoval, 2009: 191-3).

Al contrario de lo que pudiera parecer a simple vista, las calabazas y los tallos de *cabuya* no funcionan como trompetas, sino como bocinas o amplificadores de la voz humana; cuando el ejecutante de uno de tales resonadores deforma intencionadamente su voz (por ejemplo, para imitar el sonido de un trombón), obtiene un resultado similar al que conseguiría con un mirlitón.

La banda se completa con un bombo (comercial o local), un par de redoblantes o cajas, un güiro metálico comer-



cial o una *calanguana* (güiro tradicional, hecho de una calabaza con ranuras y tocado con un peine o un tenedor), platillos (comerciales, o hechos con dos tapas de ollas) y, a veces, una quijada de burro.

El nombre de esta orquesta campesina puede estar relacionado con el hecho de que los extremos de los *puros* están "mochados", es decir, que han sido recortados para elaborar cada instrumento; o bien hacer referencia a que la propia banda está "mocha", esto es, que le falta algo. Pero también podría derivar de "mocho", que en lenguaje popular significa "persona pobre".

La formación interpreta uno de los géneros musicales afro-ecuatorianos más conocidos, la bomba, junto a sanjuanitos, albazos, tonadas, pasacalles, huaynos, fox incaicos, pasillos, cumbias y otros géneros musicales populares. Participa en los pregones de las fiestas patro-

Imagen 3 [pág. ant.].

Intérprete de *puro* de banda mocha.

[Foto: <http://www.bandamocha.com/>].



Imagen 4.

Pinkillo y *puros* de banda mocha.

[Foto: <http://afroecuadorianculture.blogspot.com/>].

nales, toca en celebraciones rurales comunitarias (tales como *mingas* y aperturas de caminos) y está presente en diferentes actos públicos y privados. También aparece en Semana Santa ejecutando marchas ("marchas frunes" o marchas fúnebres) que hacen alusión a la pasión de Cristo (Mullo Sandoval, 2009).



ECUADOR
IBL-918

Buscando vínculos

En la provincia de Imbabura hay localidades, como El Juncal, San Francisco de Paragachi, San Martín de Porres o La Victoria, que cuentan con su propia banda mocha. Sin embargo, la más conocida –probablemente por haber sido la que ha recibido más atención mediática– es la banda "San Miguel" de la comunidad de Chalguayacu, en el cantón Pimampiro. Está formada por una docena de músicos, la mayoría mayores de 60 años, cuyos recuerdos han permitido ubicar el origen de esta tradición musical hacia finales del siglo XIX o principios del XX.

También con un siglo a sus espaldas, en el Cantón Mira, provincia de Carchi, sobrevive la banda "Luz del Carchi" del Caserío Huaquer.

Imagen 5 [pág. ant.].

Banda mocha.

[Foto: <http://www.bandamocha.com/>].

Para cuando comenzaron a surgir las bandas mochas, el uso de instrumentos hechos a partir de calabazas, tallos de agave, cañas y hojas llevaría mucho tiempo vigente entre las comunidades de afro-descendientes. Si bien no hay fuentes históricas que lo acrediten directamente, no tendría mucho sentido pensar que los elementos que conformaron la banda mocha habrían sido inventados *ad hoc* exclusivamente para imitar y/o sustituir a los instrumentos de origen europeo: aunque su empleo antes del nacimiento de esta agrupación pudiera haber sido circunstancial o informal, no cabe duda de que la mayoría formaba parte del patrimonio intangible de las sociedades de raíz africana. El aprovechamiento de hojas de distintas plantas como aerófonos libres ha sido documentado en todo el mundo; buena parte de las socieda-



Imagen 6.
Banda mocha del Mira.
[Foto: <http://www.mira.ec/>].

des indígenas de Ecuador se ha servido de ellas (p.ej. las *nuka* de los Shuar) y no es de extrañar, pues, verlas sonando en manos afro-ecuatorianas. Por su parte, las flautas verticales y traversas de caña estuvieron presentes y siguen vigentes en el área andina ecuatoriana (Coba Andrade, 1981; Mullo Sandoval, 2009), y pudieron ser transferidas a los pobladores del valle del Chota.

Ahora bien: fuera de la banda mocha, la utilización de calabazas y secciones de tallo de *cabuya* como amplificadores de la voz no está registrado en Ecuador ni en países vecinos, y mucho menos formando parte de agrupaciones musicales tan complejas. En la región, ciertamente, se usan trompetas naturales cortas y largas (como las *quipas* andinas de calabaza, de asta o de madera de *huarumo*, género *Cecropia*), pero tales aerófonos son bien diferentes de los *puros* y *cornetas* del Chota.

Los paralelos más cercanos de esos instrumentos –y, concretamente, de la bocina o amplificador de calabaza, elemento mayoritario dentro de una banda mocha– se encuentran en África. Allí no solo se usan resonadores de calabaza, sino que en algunas regiones se les da un uso musical similar, sino idéntico, al que reciben en Ecuador.

Vientos africanos

Las diversas especies de calabazas africanas han sido y siguen siendo aprovechadas para la confección de aerófonos. Entre ellos, probablemente los más abundantes sean las trompetas, que además de ejecutarse en solitario también aparecen en maravillosas interpretaciones grupales.

Los ejemplos vigentes son innumerables. Los Anioma, un subgrupo de los Igbo del suroeste de Nigeria, emplean trompetas alargadas y finas, llamadas *akpaele* o *akpele*, capaces de reproducir los tonos de la lengua igbo (Mokwunyei, 2008; Ebighgbo, 2009). Esos instrumentos también existen entre los Igbo de Aniocha, en el estado del Delta (Osakwe-Mokwunyei, 1999), mientras que los Chamba de Nigeria utilizan trompetas cilíndricas



o esféricas, especialmente para interpretar la música *vom* de muchos de sus rituales (Fardon, 1991; Blench, 2001). Por su parte, los Yoruba del estado nigeriano de Ondo usan las *upe*, largos aerófonos que se soplan durante las ceremonias del culto a Ogun (Akinmade, 2005).

En Uganda aparecen numerosas trompetas frontales, como las *akawunde* (probable imitación de las trompas europeas realizada por los Ganda; *vid.* Waschmann, 1953), y otras tantas trompetas laterales tocadas en grandes conjuntos (Montagu, 2014); entre estas últimas se cuentan las muy conocidas *amakondere* de los Ganda, Nyoro y Tooro, que forman una auténtica orquesta (British Library, s.f.; Musinguzi, 2013).

También están las *abu* de los Luo de Kenia, Uganda y Tanzania; las *kanga* de los Daju, Lotuko y Bur de Chad y

Imágenes 7 y 8.

Intérpretes de *amakondere* de Uganda.

[Fotos: British Library Sounds y UNESCO.org].



Imagen 9.
Trompetas *waza* del pueblo Berta (Etiopía).
[Foto: Finfinne Tribune.com].

Sudán del Sur (Teffera, 2006); y las enormes *waza* de los Berta de Etiopía y Sudán, hechas de varias piezas de calabaza unidas entre sí, e interpretadas en grupos numero-

sos (Teffera, 2007; Kubik, 2010). Son, asimismo, los instrumentos tradicionales de los "cultos de posesión" de los Mundang y los Musey o Mosi del sur de Chad y el norte de Camerún (Rouget, 1985).

Similares en forma y estructura a las trompetas –lo cual suele llevar a confusiones–, las bocinas de calabaza tienen técnicas de interpretación y resultados sensiblemente distintos. A través de ellas, los músicos buscan amplificar el volumen de su voz y, por lo general, deformarla (con o sin la ayuda de un mirlitón) para intentar imitar el sonido de otros instrumentos. Estos elementos también son abundantes en África.

Amplificadores y bandas

Entre los ejemplos más conocidos de bocinas africanas de calabaza se encuentran las *engwara* de los Soga del sur de Uganda. Se trata de secciones cilíndricas del cuello alargado de las calabazas de agua, de entre 20 y 30 cm de longitud, provistas de un orificio lateral y usadas por las mujeres cuando cantan en algunas ceremonias del culto *enswezi* (Cooke, 2000; Isabirye, 2012).

Al igual que ocurre con los *puros* ecuatorianos, algunos de estos aerófonos se utilizaron y aún se utilizan para imitar a las bandas musicales occidentales (una tradición que tiene paralelos en Asia con ciertas bocinas hechas de bambú; *vid.* Flaes, 2000; Reily y Brucker, 2013). Basándose en ejemplos de Uganda y Kenia, Cooke (2000) establece algunos antecedentes históricos



Imagen 10.
Trompetas *eggwara* de Uganda.
[Foto: Peter Hoelsing].

de este fenómeno:

En el África Oriental Británica, los reclutas nativos aprendieron con mucha facilidad a interpretar los instrumentos de banda europeos. El Kabaka de Uganda [regente del reino de Buganda] estableció

una banda militar dentro de su ejército privado, y varios regimientos de policía también formaron bandas similares, tocando melodías europeas a partir de partituras. Inmediatamente después de la independencia, esos mismos intérpretes comenzaron a componer su propia música y a arreglar melodías tradicionales para sus propias bandas.

En contraste con las agrupaciones oficiales, esas bandas eran pequeñas organizaciones independientes. Aparecieron originalmente en los puertos de la costa oriental de África, entre los Swahili. Allí donde los músicos no pudieron obtener trompetas y trompas europeas (o gaitas escocesas), bastaron los *kazoos* o las bocinas de calabaza y los tambores de fabricación local.

En buena parte del África subsahariana o "negra", la música de las bandas europeas fue muy apreciada por las sociedades locales, cuyos músicos no tardaron en imitarla y adaptarla a su idiosincracia y a sus posibilidades; un caso claro es el de la música *adaha* de los Fanti de

Ghana, surgida hacia 1880 (Collins, 2004). En el África oriental, esa música, conocida como *beni* (deformación del inglés "band"), se inspiró en las marchas y desfiles del ejército británico durante las postrimerías del siglo XIX. En Zanzíbar y la costa de Kenia, fue imitada por los Swahili musulmanes (que copiaron tanto los pasos de desfile como el sonido de los metales, e incluso la indumentaria y la jerarquía de los integrantes de la banda), y más tarde por los *askaris* (soldados locales que engrosaban las filas de las tropas coloniales) de la República de Tanganica alemana, la actual Tanzania (Ranger, 1975).

Tras la I Guerra Mundial, la música *beni* se desplazó tierra adentro, hacia la zona de los Grandes Lagos y el Congo. Para 1930 su proceso de indigenización estaba muy avanzado: si bien se mantuvieron las vestimentas y la organización foráneas, se abandonaron los instrumentos de viento europeos y se le dio un mayor protagonismo a los tambores locales y a las tradicionales bocinas de calabaza. Un ejemplo: en el sur de Tanzania y áreas limítrofes, los Nyakyusa o Nkonde ejecutan la danza *ing'oma*, que remeda a las bandas militares alemanas del periodo colo-

nial (Edmonson, 2007). Los músicos visten uniformes y tocan bocinas de calabaza llamadas *itinala* con las que imitan trompetas, trompas, tubas y clarinetes (Ellison, 2002).

Entre los derivados del *beni* se encuentran géneros como el *mbeni* de los Bemba (Jones, 1945) y el *kalela* de los mineros Bisa (Mitchell, 1956) de Zambia. En el sur del vecino Malawi se representa la danza *beni*, especialmente entre los Yao de los distritos de Mangochi, Salima y Dedza (Kalinga, 2012; Malawi SDNP, s.f.); en ella también se visten imitaciones de uniformes militares. En el centro de Malawi (distritos de Kasungu, Nkhota Kota, Salima, Ntchisi, Dowa y Lilongwe) se interpreta un género/danza similar al *beni*, la *mganda* (Malawi SDNP, s.f.), la cual es muy popular entre los Chewa, el grupo étnico dominante de ese país (Tembo, 2013), y entre los cercanos Ngoni (Kalinga, 2012). Sobre la *mganda* de los Chewa, Nthala (2013) indica:

... es una danza mímica militar que fue creada como resultado de la fascinación de la población indígena

con la música de banda británica durante la era colonial. Durante la Primera Guerra Mundial, un grupo de jóvenes locales que fueron reclutados como soldados para los British King's African Rifles (KAR) imitaron las bandas de desfile militar británicas después de la guerra. Utilizaron instrumentos locales hechos de calabazas con una tela de araña colocada en el orificio distal, produciendo así un *kazoo* o trompeta de calabaza: un tipo de mirlitón, localmente denominado *badza*.

Tracey (2000) añade: "Reproducían el sonido de la banda militar usando la sencilla técnica de cantar en un *kazoo* hecho del cuello, o del cuello y del cuerpo, de una calabaza africana".

La danza *mganda* se extendió por buena parte de África central y reforzó la costumbre de sustituir los instrumentos de viento europeos por otros elaborados con recursos locales tales como "calabazas... que hacen un sonido extraordinariamente parecido al de las verdaderas trompetas" (Jones, 1945). La expansión de la *mganda* logró



Imagen 11.
Bocinas *badza* para *mganda*, Malawi.
[Foto: Wikimedia].

que esta formación instrumental se popularizase en un área que abarca desde Kenia a Mozambique y desde las costas del Índico al corazón del Congo. En esta región habitan numerosos pueblos cuyas bandas "intentan imitar el sonido de la música militar europea" (Kubik, 1964).



Imágenes 12 a 15.

Instrumentos para danza *malipenga* del pueblo Tumbuka.
[Foto: Laird Scott (Flickr)].

Entre ellos se cuentan los Tonga y los Tumbuka (distritos de Nkhata Bay, Karonga y Chitipa, norte de Malawi), que ejecutan la música y la danza *malipenga*, una variante de la *mganda* (Malawi SDNP, s.f.). El conjunto que interpreta la *malipenga*, llamado *boma*, usa bocinas *chigubu* de calabaza que sustituyen a las trompetas comerciales (Koma-Koma, 1965).

Según Jones (1945), el uso de resonadores vegetales para imitar bandas europeas ejemplificaría "lo que los africanos pueden hacer cuando se apropian de algo que han visto y lo hacen realmente suyo". Esta capacidad de

adaptación y emulación cruzó el océano Atlántico con los esclavos llevados al continente americano. En América del Norte, los "modificadores de voz" (*kazoos*, peines) y los amplificadores improvisados (manos) fueron muy comunes entre los afro-americanos, quienes, a decir de sus contemporáneos, tenían una habilidad casi innata para imitar instrumentos musicales con elementos cotidianos. Esta costumbre fue ampliamente documentada: primero, en la música folk (*cf.* Evans, 1978) y, más tarde, entre los géneros precursores del jazz. Refiriéndose a los hermanos Mills, un grupo de músicos negros activos desde 1928, Birnbaum (2013) comenta:

En un show, Harry perdió su *kazoo* y, colocando las manos sobre su boca, imitó al kazoo de forma que parecía una trompeta. Los otros hermanos también aprendieron a imitar instrumentos, con John Jr. asumiendo el rol de bajo, y Herbert y Donald imitando saxos, trompetas o trombones.

Los Mills Brothers no fueron el primer grupo de cantantes que replicaron sonidos instrumentales. En

1887, una interpretación vocal de "General Grant's Funeral March" por un grupo de convictos afroamericanos en Norfolk, Virginia, fue descrita como "absolutamente asombrosa por su semejanza a una banda militar completa".

Certezas e incertezas

Buena parte de los esclavos llevados a Ecuador a partir de 1700 fueron "congos", es decir, hombres y mujeres originarios de una región, el Congo, que entonces abarcaba buena parte del África central. Los traficantes, sobre todo ingleses y portugueses, compraban esos esclavos a tratantes árabes o africanos en los puertos de Luanda (Angola) y Benguela (R. D. del Congo), en el océano Atlántico, pero también en los de Zanzíbar (Kenia) y Quelimane (Mozambique), en el Índico.

Los "congos" eran cautivos pertenecientes a distintas sociedades indígenas del centro y el oriente africanos, incluyendo a las que habitaban los actuales territorios de Zambia, Malawi, Mozambique y Tanzania. Las principales rutas comerciales (y esclavistas) entre los puertos



Imagen 16.
Intérpretes de *malipenga* en el norte de Malawi.
[Foto: Laird Scott (Flickr)].

arriba mencionados atravesaban el continente pasando por esos países; de hecho, en Malawi se situaba el mercado de Nkhotakota y en Mozambique, el de Tete, ambos tristemente célebres por las cantidades masivas de prisioneros locales que se vendían en ellos.

La aparición de bandas de bocinas de calabaza que imitaban a las formaciones europeas recién tuvo lugar a fines del siglo XIX, cuando ya el tráfico de esclavos "congos" en el Atlántico había desaparecido. Algo similar ocurrió con la banda mocha de Ecuador, que surgió cuando la esclavitud ya había sido abolida en el país andino. De modo que, en este sentido, no se puede hablar de un trasvase directo de una expresión musical desde África a América.

Sin embargo, los datos muestran una notable coincidencia entre ambas orillas y permiten plantear la existencia de una respuesta similar (el uso de conjuntos de resonadores de calabaza para imitar una formación musical concreta) a un estímulo similar (la banda de música europea) por parte de poblaciones con un origen étnico común más que probable.

Futuros

A diferencia de las distintas agrupaciones africanas, que mantienen una envidiable vitalidad, las bandas mochas del Chota están teniendo muchas dificultades para renovar sus componentes: el embate de músicas foráneas y de las nuevas tecnologías, la vergüenza de verse asociado a una expresión "de viejos" o el hecho de que no se cobren los servicios prestados hace que los jóvenes no deseen participar.

Sin embargo, la visibilidad que en los últimos tiempos han obtenido estas formaciones en programas de televisión y cortos documentales, junto a la participación de dos de ellas (Chalguayacu y Mira) en la grabación de CDs ampliamente difundidos, les ha brindado nuevas oportunidades de supervivencia.

Esa supervivencia se vería reforzada si los músicos de banda mocha establecieran contactos con sus colegas de África central y oriental, como ya han hecho tantos otros intérpretes en Colombia, Cuba y Brasil. De este tipo de (re)conexiones suelen surgir aprendizajes, descubrimientos y encuentros que dan nueva vida y nuevos bríos a ciertas expresiones culturales.

Bibliografía citada

Akinmade, Arinola (2005). *Yoruba-Ondo proverbs: a literary study of themes, functions and poetic device*. Jos: University of Jos.

BID [Banco Interamericano de Desarrollo] (2003). *Diagnóstico de la Problemática Afroecuatoriana y Propuestas de Acciones Prioritarias*. Quito: BID.

Birnbaum, Larry (2013). *Before Elvis: The Prehistory of Rock'n'Roll*. Lanham: The Scarecrow Press.

Blench, Roger (2001). Nigeria. En Sadie, S., Tyrrell, J. (eds.). *The New Grove Dictionary of Music*. Londres y Nueva York: Macmillan.

British Library (s.f.). Notes of individual amakondere trumpets. *Klaus Wachsmann Uganda Field Recordings*. [En línea]. <http://sounds.bl.uk/>

Coba Andrade, Carlos Alberto (1981). *Instrumentos musicales populares registrados en el Ecuador*. Otavalo: Instituto Otavaleño de Antropología.

Collins, John (2004). The story of Ghanaian highlife. *BBC News*. [En línea]. <http://news.bbc.co.uk/>

Cooke, Peter (2000). East Africa: An Introduction. En Stone, R. M. (ed.). *The Garland Handbook of African Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Coronel, Rosario (1988). *El negro en la historia del Ecuador y del sur de Colombia*. Quito: Centro Cultural Afroecuatoriano.

Ebighgbo, Chris (2009). The Trumpets: Okike, Odu mkpalo, and Eneke as Ethnography in Igbo Social Commitments. *GEFAME. Journal of African Studies*, 6 (1).

Edmonson, Laura (2007). *Performance and Politics in Tanzania: The nation on stage*. Bloomington (IN): Indiana University Press.

Ellison, James G. (2002). Competitive Performance and Cultural Identity in Southwest Tanzania. En Jones, D. (ed.). *Combat, Ritual, and Performance: Anthropology of the Martial Arts*. Estport: Prageer, pp. 21-51.

Evans, David (1978). *Afro-American Folk Music from Tate and Panola Counties, Mississippi*. Washington: Library of Congress.

Fardon, Richard (1991). *Between God, the Dead and the Wild: Chamba Interpretations of Ritual and Religion*. Edimburgo: University Press.

Fernández-Rasines, Paloma (2001). *Afrodescendencia en el Ecuador: Raza y género desde los tiempos de la Colonia*. Quito: Ed. Abya Yala.

Flaes, Rob Boonzajer (2000). *Brass Unbound: Secret Chil-*

dren of the Colonial Brass Band. Amsterdam: Royal Tropical Institute.

Isabirye, James (2012). *Bigwala Music and Dance of the Basoga People*. [En línea]. <http://www.kuveni.de/>

Jones, A. M. (1945). African Music: the Mganda Dance. *African Studies*, 4 (4).

Kalinga, Owen (2012). *Historical Dictionary of Malawi*. 4.ed. Lanham: The Scarecrow Press.

Koma-Koma, W. P. (1965). *M'ganda Kapena Malipenga*. Lilongwe: Malawi Publications and Literature Bureau.

Kubik, Gerhard (1964). Recording and Study in Northern Mozambique. *Journal of the African Music Society*, 3 (3).

Kubik, Gerhard (2010). *Theory of African Music. Volume II*. Chicago: The University Press.

Malawi SDNP (s.f.). *Dances of Malawi – A description*. [En

línea]. <http://www.sdn.org.mw/>

Medina, Charles Beatty (2006). Caught between Rivals: The Spanish-African Maroon Competition for Captive Indian Labor in the Region of Esmeraldas During the Late Sixteenth and Early Seventeenth Centuries. *The Americas*, 63 (1), pp. 113-136.

Mitchell, J. C. (1956). The Kalela Dance. *Rhodes-Livingstone Papers*, 27. Manchester: University Press. [En línea]. <http://www.era.anthropology.ac.uk/Kalela/>

Mokwunye, Josephine N. (2008). Vocalization as Paradigm of Anioma Musicianship. *International Journal of Music Education*, 26 (4), pp. 352-362.

Montagu, Jeremy (2014). *Horns and Trumpets of the World: An Illustrated Guide*. Lanham: Rowman & Littlefield.

Mullo Sandoval, Juan (2009). *Música patrimonial del Ecuador*. Quito: Ministerio de Cultura.

Musinguzi, Bamuturaki (2013). Gourd trumpets face threats of extinction. *The East African*, 1 de febrero. [En línea]. <http://www.theeastafrican.co.ke/>

Nthala, Grant (2013). Performance of Cultural Interface in Postcolonial Malawi: The Chewa Hybridised Dance Traditions. En Igweonu, K.; Okagbue, O. (eds.). *Performative Inter-Actions in African Theatre 1: Diaspora Representations*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, pp. 142-157.

Osakwe-Mokwunyei, J. N. (1999). Other talking instruments of Africa: a study of the Aniocha-Igbo gourd trumpet. *Legon Journal of the Humanities*, 12, pp. 89-102.

Ponce, Juan (2006). Los afroecuatorianos. En Stubbs, J.; Reyes, H. N. (eds.). *Más allá de los Promedios: Afrodescendientes en América Latina*. Washington: The World Bank.

Ranger, T. O. (1975). *Dance and Society in Eastern Africa 1890-1970*. Londres: Heinemanns.

Rapoport [The Bernard and Audre Rapoport Center for Human Rights and Justice] (2009). *Afroecuatorianos en áreas rurales y su lucha por tierra, igualdad y seguridad*. [En línea]. <https://law.utexas.edu/>

Reily, Suzel A.; Brucker, Katherine (eds.). (2013). *Brass Bands of the World: Militarism, Colonial Legacies, and Local Music Making*. Surrey: SOAS Musicology Series, Ashgate Publishing.

Rouget, Gilbert (1985). *Music and Trance: A Theory of the Relations between Music and Possession*. Chicago: The University Press.

Stone, Ruth M. (ed.) (2000). *The Garland Handbook of African Music*. 2.ed. Nueva York: Routledge.

Teffer, Timkehet (2006). The role of traditional music among East Africa societies: The case of selected aerophones. *ICTM Study Group on Folk Musical Instruments Proceedings from the 16th International Meeting*. [En línea]. <http://www.iti.lt/failai/06%20Tefera.pdf>

Teffera, Timkehet (2007). The bol negero ensemble of the Berta of West Ethiopia. *Annales d'Ethiopie*, 23 (1), pp. 281-306.

Tembo, Wilson (2013). *Malawi Dances – The Mganda*. [En línea]. <http://www.malawiproject.org/>

Tracey, Hugh (2000). *Southern and Central Malawi Nyasaland 1950, '57, '58*. [s.d.]: SWP Records.

Waschmann, K. P. (1953). Sound Instruments of Uganda. En Trowell, M.; Waschmann, K. P. (eds.). *Tribal Crafts of Uganda*. Londres: Oxford University Press, pp. 311-415.

Imágenes

Imagen 02

<http://www.eluniverso.com/> (26/07/2015)

Imagen 03

<http://www.bandamocha.com/>

Imagen 04

<http://afroecuadorianculture.blogspot.com/>

Imagen 05

<http://www.bandamocha.com/>

Imagen 06

<http://www.mira.ec/>

Imagen 09

<http://www.finfinnetribune.com/> (28/10/2015)

Imagen 10

<http://www.peterhoesing.com/>

